

DANÇAR PARA A DEMOCRACIA

VANESSA CARDOSO CEZÁRIO¹

RESUMO Neste trabalho, temos por objetivo apresentar uma abordagem de caráter qualitativo do filme O Presidente, de Mohsen Makhmalbaf. Por meio de percurso bibliográfico composto por fontes teóricas, entrevistas com o diretor e comentários especializados, indicaremos o potencial reflexivo da obra a partir de uma articulação entre as suas questões políticas e a menção à dança.

PALAVRAS-CHAVE Cinema iraniano, política, dança, Mohsen Makhmalbaf, democracia.

ABSTRACT In this work, we aim to present a qualitative approach to the film The President, by Mohsen Makhmalbaf. Through a bibliographic path composed of theoretical sources, interviews with the director and specialized comments, we will indicate the reflective potential of the work from an articulation between its political issues and the mention of dance.

KEYWORDS Iranian cinema, politics, dance, Mohsen Makhmalbaf, democracy.

¹ Doutora em Educação e Psicanálise pela FEUSP, pesquisadora e membro do Laboratório de Estudos e Pesquisas Psicanalíticas e Educacionais sobre a Infância IP/FEUSP.

INTRODUÇÃO

“Acredito que nosso sistema estará estagnado até resolvermos nosso problema com a modernidade e democracia. Gabbeh é estéril porque ela não é hábil para se movimentar pela modernidade. Ela é capaz de fugir de seu pai [o passado], mas isto não é o suficiente” (Rava, 1998 *apud* Meleiro, 2006, p. 97).

“Assim, a dança segue proibida, mas é permitido praticar movimentos ritmados em casa ou assisti-los em meio a uma plateia seletiva imóvel [...]” (Yunis, 2020, p. 141).

Quando Mohsen Makhmalbaf produziu *O Presidente* (2014), já estava num momento mais amadurecido de sua carreira. Meleiro (2006) pondera que se num primeiro tempo, pôde ser observado certo fundamentalismo islâmico em seu trabalho², nesse outro, percebe-se a “[...] falência da aproximação política e da religião e o seu desencantamento com o islã” (Meleiro, 2006, p. 88).

Desde 1997, o diretor já era considerado como que um herói nacional em seu país, Irã, pois conseguia tratar, abertamente, de assuntos sobre os quais as demais pessoas não conseguiam por conta da repressão do regime. Posteriormente alcançou notoriedade internacional e hoje é um dos principais representantes do Novo Cinema Iraniano.

Na sinopse do trabalho que vamos discutir, consta que após um golpe de Estado, um ditador foge com o seu neto de cinco anos pelo país que governou. Disfarçado de pastor e de músico, ele circula e conhece de perto o povo que manteve sob o seu jugo por anos a fio. A história se passa numa aldeia fictícia no Cáucaso. No entanto, Mohsen Makhmalbaf, o diretor, afirmou em mais de uma entrevista (Makhmalbaf, 2016, 2011) que o trabalho foi inspirado na Primavera Árabe e também em sua própria história. Pois, quando tinha apenas 17 anos, foi detido após o ataque a um policial durante os protestos contra o xá Reza Pahlavi.

Meleiro (2006) explica que Mohsen Makhmalbaf, assim como outros “[...] líderes estudantis e cineastas que contribuíram ativamente para que a revolução acontecesse [...]” (p. 84), logo passou a sofrer perseguição. Makhmalbaf, por exemplo, tornou-se “[...] alvo dos censores por ter se afastado de temas religiosos e revolucionários para questionar a relação do Homem com Deus e explorar temas políticos” (Meleiro, 2006, p. 84). E, embora tenha se tornado escritor e cineasta, a autora informa que o diretor também produziu programas de rádio e peças de teatro traduzidas para o inglês, italiano, francês, curdo, turco e urdu.

2 Conforme Meleiro (2006), fundamentalismo, nesse sentido, está mais ligado às atitudes tradicionais do que às crenças. Em primeiro lugar, ela aponta um fundamentalismo religioso em sua obra e, em seguida, um fundamentalismo político. “O fundamentalismo islâmico nas obras do primeiro período de Makhmalbaf não constitui uma hipótese, é uma evidência. [...] As obras exaltam o Bem islâmico, pressupondo a aceitação teórica de seu oposto, e implicam a adesão a uma classificação de valores determinada. Em *Feeling from Evil to Good*, o dom poético e o dom profético identificam-se. Makhmalbaf nesse filme é poeta e profeta, é aquele através de quem passa a palavra divina, a voz islâmica” (p. 86).

Todavia, Farias (2017, n. p.) esclarece que, desde 2009, o nome de Mohsen Makhmalbaf não pode ser citado pela imprensa iraniana. Os seus livros (em torno de trinta até então) e os filmes produzidos pelos membros de sua família³ (cerca de quarenta) também estão proibidos. Em 2013, os prêmios internacionais (cerca de 120) concedidos a ele e à sua família foram igualmente retirados do museu de cinema do país. Mais um motivo para a divulgação e discussão de seu trabalho por este meio que empregamos.

Junto à censura, a família Makhmalbaf também sofre graves episódios de perseguição. O diretor recorda, por exemplo, que o governo iraniano mandou estourar uma granada em sua casa. Na ocasião, durante as filmagens de *Sexo e Filosofia* (2005), vinte pessoas ficaram feridas. Houve ainda uma morte e uma câmera pesada foi projetada na direção de outro grupo de pessoas. Passado esse episódio no Afeganistão, quando ele já residia na França, foi notificado pelo serviço secreto de segurança do país que havia um plano de execução contra ele. Foi necessário, então, deslocar-se novamente, pois não seria mais possível protegê-lo (Makhmalbaf, 2011).

Embora a sua filmografia seja extensa, neste trabalho, temos por objetivo apresentar uma abordagem de caráter qualitativo (Gonsalves, 2008) do filme *O Presidente* (2014). Para explorar o seu potencial reflexivo, partiremos de questões políticas para, posteriormente, articulá-las à dança no Irã. Para tanto, faremos recurso a fontes bibliográficas (Arendt, 1972; La Boétie, [1577] 2009; Ribeiro, 1997; Stoppino, 1998; Yunis, 2020; Said, 2003), entrevistas realizadas com o próprio diretor (Makhmalbaf, 2016, 2011) e comentários especializados (Traumann, 2022; Farias, 2017).

O texto será apresentado em três tópicos: “Uma parábola entre o passado e o futuro”, em que iniciamos a apresentação do filme, indicamos os aspectos referentes à sua produção, a característica de parábola e a nossa interpretação a respeito dos personagens principais; no segundo tópico, “A caça ao ditador”, debatemos as questões envolvidas na fuga do Presidente, assim como as noções de ditadura e de democracia; e, por fim, no terceiro tópico, “A dança”, mostramos a articulação entre essa forma de expressão artística e o regime do Irã.

UMA PARÁBOLA ENTRE O PASSADO E O FUTURO

O longa de Mohsen Makhmalbaf é uma coprodução entre Geórgia, França, Reino Unido e Alemanha. No entanto, todo o elenco e a língua apresentados no filme são somente da Geórgia. Devido à perseguição que sofre do gover-

3 A esposa do diretor, Marzieh Meshkini, e os filhos do casal, Hana Makhmalbaf, Maysam Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf, também se dedicam à sétima arte. Nessa produção, em especial, Hanna trabalhou no roteiro e na edição com a sua mãe e Maysam no som.

no iraniano, Mohsen Makhmalbaf precisa se deslocar constantemente⁴. Além da tensão causada pelas ameaças, ele lamenta não poder dirigir em sua língua e precisar de intérpretes para se comunicar com o elenco e com a produção.

Junto a essa peculiaridade, o filme também apresenta a característica de parábola. Conforme Farias (2017) indica, este é um traço presente em várias produções realizadas em países de antigo regime comunista.⁵ Isto é, a fuga ao realismo e o tom de sátira que não se priva de caricaturas.⁶ Em suas palavras, é

[...] como se os realizadores quisessem se vingar dos longos anos do comunismo, em que só se podiam fazer filmes dentro do mais rigoroso realismo socialista – a exaltação da pátria, do valor das Forças Armadas a serviço do governo popular, as odes aos camponeses, aos operários –, e partissem para o oposto, o inverso, a mais tresloucada viagem pelo surreal (n. p.).

E, justamente, a história que vamos acompanhar se passa num país desconhecido. Após essa primeira informação, apresentada ao espectador por meio de legenda, ouvimos a voz de um locutor de rádio. Ao som de uma valsa, ele indica que a transmissão está sendo realizada da Rádio Nacional, Cidade da Luz. A noite, como o locutor bem descreve, está estrelada e tranquila.

Nós, espectadores, estamos sendo conduzidos por uma avenida bonita e enfeitada com luzes de Natal, a qual, podemos apreciar a partir do interior de um carro. “Deus supervisiona a nossa felicidade lá de cima, assim como o nosso Presidente aqui na terra”, diz o locutor. Então, passamos às últimas notícias: após a autorização do Presidente, o tribunal sentencia à morte sete terroristas que haviam colocado o país em perigo. Em seguida, o conhecemos.

Ele está em seu palácio, despachando na presença de um funcionário e de seu neto, um menino de cinco anos. A vista de sua sala é ampla, como se daquele local ele pudesse ver tudo (mas somente) o que lhe interessa. O menino se dirige ao avô como Vossa Majestade. Solicita-lhe sorvete, imediatamente, mas tem o seu pedido negado. O Presidente explica ao menino que ele precisa se recuperar, “[...] crescer forte e ser esperto, assim poderá assumir meu lugar e governar o país”.

Enquanto assina as ordens de execução, o seu funcionário menciona que um dos condenados à morte tem apenas 16 anos e que “isso não vai cair bem com os Direitos Humanos”. Todavia, o Presidente argumenta que, se esse rapaz não for punido, outros jovens poderão se tornar revolucionários.

4 Na condição de exilado, o diretor também já trabalhou no Afeganistão, na Coreia do Sul, no Paquistão, na Turquia, na Índia, no Tajiquistão e em Israel (Meleiro, 2006, Farias, 2017).

5 Além da Geórgia, ele cita a Romênia e, em especial, a Rússia (Farias, 2017).

6 Farias (2017) aponta como exemplo de caricatura a roupa do presidente cheia de condecorações e o seu neto vestido como ele, um pequeno ditador. De nossa parte, interpretamos como caricatural a subserviência do segurança que acompanha a família do presidente na limusine e, ainda, ele próprio pedindo dinheiro e roubando roupas daqueles que são paupérrimos e vivem à margem da sociedade como a prostituta.

De sua poltrona, ele mostra ao seu neto como a cidade é iluminada. Ele afirma a sua importância e exemplifica seu poder mandando apagar e acender as luzes. O menino fica encantado e, com o incentivo do avô, faz o mesmo. É assim até que as luzes não se acendem mais. Ao invés disso, ressoam tiros e explosões no escuro.

Na manhã seguinte, a família presidencial deixa o palácio. A esposa e as duas filhas do Presidente passam por entre os empregados que lhes colocam os casacos nas costas e os sapatos nos pés. Eles pretendem deixar o país e, enquanto são escoltados ao aeroporto, uma multidão frenética comemora a sua passagem com bexigas coloridas.

As duas irmãs, dentro da limusine, acenam e trocam ofensas. Uma menciona que, pelo menos, contribui com os direitos das mulheres. A outra afirma que trabalha em prol dos direitos das crianças. Na rádio, é noticiado que o país é bem-sucedido e que o Presidente tem grande experiência em sua condução. Caricaturas?

O Presidente e seu neto não partem com a família. Ele não acredita que a situação seja grave o suficiente para isso. Já o menino não quer deixar a sua amiga e os seus brinquedos. No entanto, na volta ao palácio, eles se deparam com um cenário de guerra. A população, em conflito com o exército, atea fogo às bandeiras com a imagem daquele que, agora, consideram um ditador e os manifestantes clamam por sua morte.

Mais uma vez, é por intermédio da rádio que o Presidente tem a notícia de que a ditadura caiu. É como se, desde então, fosse estabelecido um período intermediário entre o declínio de um regime e o vislumbre de outro. Dois extremos representados, em nossa interpretação, pelas personagens principais, o velho a ser deposto e o novo ainda muito infantilizado para ser levado a sério (Ribeiro, 1997).

Parece-nos que a população, assim como o espectador, tem a tarefa de pensar e movimentar-se nesta lacuna, neste “[...] intervalo de tempo totalmente determinado por coisas que não são mais e por coisas que não são ainda”⁷ (Arendt, 1972, p. 35-36). O que, inferimos, ponto-chave do filme.

Em nossa leitura, ao tratar dessa problemática tal como apresentado no filme, o diretor faz um diálogo direto com o Discurso da Servidão Voluntária (La Boétie, 2009). Em primeiro lugar, porque há personagens caricaturais que se aliam ao ditador, sendo eles próprios oprimidos. Mohsen Makhmalbaf mostrará que há uma cadeia progressiva de pequenos ditadores, para os quais o “[...] desejo de servir e proteger o tirano encobre o desejo de participar da tirania [...]” (Rinaldi, 2001, p. 18).

7 Parece-nos interessante completar a citação: “Na história, esses intervalos mais que uma vez mostraram poder conter o momento da verdade” (Arendt, 1972, p. 36).

Em segundo lugar, entendemos que há uma ligação direta com a obra de La Boétie (2009) porque o próprio diretor apresenta indícios dessa articulação em suas entrevistas. Ao recordar de sua passagem pela cadeia, por exemplo, Makhmalbaf (2011) menciona que os presos políticos, quando detidos, “[...] se davam bem. Fora da prisão, eles começaram a matar uns aos outros: opositores matavam gente do governo, gente do governo torturava e matava opositores” (n. p.).

Ele argumenta que, entre aqueles que haviam sido oprimidos pelo regime ditatorial, também havia ditadores. “Vejo este traço de comportamento como pertencente à nossa cultura [...]” (Makhmalbaf, 2011, n. p.). Conforme o diretor, Ruhollah Musavi Khomeini, foi um deles, “[...] o líder espiritual da revolução que depôs Pahlavi, acabou inaugurando a ditadura dos aiatolás” (Makhmalbaf, 2016, n. p.).

Makhmalbaf (2016) afirma que, após a deposição daqueles que eram os grandes ditadores do Norte da África e do Oriente Médio⁸, houve uma proliferação de violência e de pequenos ditadores. Eles estão “por aí”, “[...] só não dominaram o mundo porque não têm poder suficiente para isso” (Makhmalbaf, 2016, n. p.).

8 Ele cita Ben Ali, Mubarak, Kadhafi.

A CAÇA AO DITADOR

É certo que o tema da ditadura não seria de simples abordagem no cinema. E, assim como outros realizadores iranianos, Jafar Panahi, por exemplo, Mohsen Makhmalbaf emprega metáforas, camadas secundárias e diálogos implícitos para fazer menção a certas questões. Por meio dessa estratégia menos diretiva é introduzida no longa a discussão sobre temas políticos.

Em uma passagem, após uma tentativa frustrada de fuga, a limusine preta do Presidente é rodeada por um rebanho de ovelhas brancas. É como se ele próprio ficasse cercado e ameaçado por aqueles que estiveram, até então, ovelhas indefesas ao seu redor. Junto a isso, as questões de seu neto também começam: O que significa estar morto? Você vai morrer? Eu vou morrer? O menino ainda solicita que Vossa Majestade limpe o seu bumbum após evacuar, pois não sabia como fazê-lo.

A princípio, tivemos a impressão de que o recurso à personagem mirim tinha apenas a função didática de fazer menção a temas relacionados à ditadura. Pois, as perguntas eram bastante simples e, como se tratava de uma criança, os seus interlocutores, além de compreender o seu desconhecimento, deveriam também oferecer respostas elementares para que ela pudesse entender.

Posteriormente, interpretamos que os hábitos e lembranças, dos quais o menino dificilmente consegue se desvencilhar ao longo do filme, além de sua infantilidade, poderia indicar, também, a efetividade de sua educação. Uma estratégia para insinuar que, mesmo num contexto futuro e democrático, ele poderia desejar o retorno à ditadura tal qual vivenciou e aprendeu com o seu avô. Dito de outro modo, a queda do Presidente não asseguraria de todo a democracia.

Não obstante tais interpretações, tivemos conhecimento de que o recurso às personagens mirins faz parte das estratégias criativas dos diretores iranianos (Traumann, 2022; Meleiro, 2006). Traumann (2022) explica que, além de uma das principais características do cinema iraniano, esse é um modo de driblar a censura. Pois, por meio de tais personagens, os diretores veiculam críticas que eles próprios gostariam de apresentar ao regime do país. E, justamente, por se tratar de crianças, acabam sendo mais toleradas. Meleiro (2006) acrescenta que o recurso era empregado especialmente na década de 1980, assim como as metáforas para abordar a opressão social.⁹

Mais à frente, discutiremos outra faceta da personagem do neto do Presidente, mas, voltando à fuga, o plano é sair do país pelo oceano. Durante o caminho, os protagonistas têm contato com as pessoas mais carentes da região. Os primeiros, o barbeiro e seu filho, têm as suas roupas e comidas roubadas e, mesmo a partir de uma posição de suposta ingenuidade, o neto do Presidente preserva o hábito de exigir que outra pessoa prove de sua comida, antes de ele comer, para que possa se certificar de que ela não foi envenenada.

Há, ainda, outras passagens que remetem a questões sociais. Por exemplo, mais para o interior, cenas de trabalho pesado com crianças e idosos e a atuação abusiva do exército. Nesse trecho, os soldados roubam os pertences dos civis, em sua maior parte alimentos, alegando o não recebimento de seus salários. No entanto, eles roubam também as bodas de um casal de noivos.

Em outra passagem, dessa vez de viés estritamente político, crianças ensaiam um pedido de asilo em inglês: “A revolução chegou ao nosso país, por isso somos refugiados. Por favor, nos dê um visto provisório. A nossa vida está em perigo”. Desde o início do filme a revolução é citada, mas nesse trecho, parece adquirir um sentido duplo: primeiro

9 Meleiro (2006) oferece como exemplo dessa estratégia o curta-metragem *Travelers* (1991) de Bahram Beizaie, “[...] um filme de autor, sério, político, que traz como personagens duas crianças (mas certamente os protagonistas não puderam entendê-lo). Tratava de como as pessoas exploram crianças em seu próprio benefício, sendo uma metáfora ao regime do xá” (p. 43). Há ainda *Homework* (1988) de Abbas Kiarostami, que “[...] apesar de focar as dificuldades das crianças com suas lições de casa, aborda questões relacionadas à família, ao sistema militar no país e à guerra” (p. 43). Traumann (2022) também cita como exemplos de produções com crianças protagonistas: *O balão branco* (1995), de Jafar Panahj, *Onde fica a casa de meu amigo* (1987), de Abbas Kiarostami e *Tartarugas podem voar* (2004), de Bahman Ghobadi.

positivo, porque é de conhecimento geral que o Presidente era um ditador e de que o seu domínio havia terminado; depois, negativo, porque desde então não era mais possível permanecer no país.

Ademais, a situação não havia melhorado com a atuação do exército. Mesmo que não permitissem a instauração de um completo caos, os soldados eram tão ou até mais violentos do que o próprio Presidente. Na verdade, esse último comando assemelhava-se a uma ditadura revolucionária.

Stoppino (1998) explica que, nesse caso, ao invés de o poder estar concentrado na figura de um indivíduo, concentra-se num grupo. A sua instauração e ações, assim como no filme, não têm limites preestabelecidos. Ao contrário, em nome de uma suposta revolução, os seus agentes podem ser abusivos.

A noção de ditadura apresentada no filme também permite fazer algumas distinções. Nesse trabalho de Makhmalbaf (2014), percebemos o sentido moderno. Segundo Stoppino (1998), o termo original é derivado da ditadura romana. Nesse contexto, ela poderia ser ativada, “[...] conforme processos e dentro de limites constitucionalmente definidos, para fazer frente a uma situação de emergência” (Stoppino, 1998, p. 368).

Somente após certeza quanto ao recurso, o ditador era nomeado. Esse deveria ater-se ao objetivo para o qual havia sido nomeado, normalmente a condução de uma guerra ou a resolução de uma crise interna; e detinha amplos poderes: comando militar e decretos com valor de lei contra os quais não cabia apelo. Mesmo com tudo isso, ele não poderia alterar ou revogar a Constituição (Stoppino, 1998).

O tempo de vigência da ditadura também não poderia ultrapassar seis meses. Essa característica da instituição “[...] tinha uma eficaz repercussão na conduta do ditador, o qual sabia que num breve prazo de tempo voltariam a vigorar todos os limites e todos os controles constitucionais” (Stoppino, 1998, p. 368).

A ditadura foi mantida dessa forma do século V ao III a.C. na República romana. Todavia, perdeu a sua eficácia quando as guerras se tornaram mais longas e a instituição passou a ser ativada com mais frequência. No governo de Cesar, por exemplo, a ditadura já tinha assumido um sentido mais próximo ao de nosso tempo.

O ponto de ligação entre ambas, como explica Stoppino (1998), está no caráter absoluto de poder. E, como no caso moderno, a ditadura não está mais fundamentada em regras constitucionais, é instaurada ou subverte a ordem

política preexistente. Seu poder, justamente por não estar predeterminado na Constituição, também não está submetido a limites jurídicos.

A conotação de valor também diferencia a ditadura romana da ditadura moderna. Já nesse ponto, a ditadura romana e a ditadura revolucionária se aproximam. Isso porque a primeira “[...] possui uma conotação tradicionalmente positiva, como um órgão capaz de defender a ordem constituída em face de crises de emergência mais ou menos graves [...]” (Stoppino, 1998, p. 370). A segunda também apresentava esse traço ao ser compreendida como um “[...] Governo ditatorial provisório que preparava o caminho para a instauração de uma sociedade mais justa (a Sociedade dos Iguais)” (p. 370).

A ditadura moderna já não dispõe de conotação positiva. Ao contrário, é caracterizada pelos regimes não democráticos ou antidemocráticos, como no caso do filme (Makhmalbaf, 2014). Desse modo, enquanto ela se define “[...] por uma acentuada concentração do poder e pela transmissão da autoridade política de cima para baixo” (Stoppino, 1998, p. 370), lembremos a pretensão do Presidente para com o neto, a democracia liberal, almejada no longa, “[...] caracteriza-se pela divisão de fato e de direito do poder e pela transmissão da autoridade política de baixo para cima [...]” (Stoppino, 1998, p. 370).

No filme, a democracia é abordada mais diretamente quando o Presidente faz parte do trajeto de fuga na companhia de ex-prisioneiros políticos. Ao escutarem, pela rádio, a notícia de que o Presidente havia sido morto e queimado¹⁰ um dos homens comenta que é assim que funciona: primeiro a morte do ditador e, depois, a discussão sobre democracia. Ao que outro questiona: “Como vão falar de democracia se a sua ideologia está enraizada no ódio?”

Após esse trecho, o Presidente e seu neto se separam do grupo e chegam ao litoral. Já na praia, ele faz um castelo de areia para o menino e esse comenta que entende por que houve uma revolução: “Quando apagamos as luzes, as pessoas não conseguiram enxergar no escuro”, por isso a revolução. Então, ambos são capturados e encurralados por uma tuba. Sob a mira das armas do exército, é discutida a melhor maneira de executá-los. Também tem início a paráfrase com La Boétie (2009).

Uma mãe alega que o Presidente matou o seu único filho em sua frente. Por isso, também deveriam matar primeiro o seu neto, para que ele assistisse e, depois, enforcá-lo. Após a forca erguida, um dos ex-prisioneiros entra em cena e intercede. Ele argumenta que os soldados presentes eram os mesmos que o torturavam na prisão. Nas

10 Não é possível compreender exatamente se essa foi uma estratégia empregada para que o presidente se descuidasse de seu disfarce e fosse encontrado ou se outro homem foi, indevidamente, executado em seu lugar.

palavras de La Boétie (2009): “Como tem tantas mãos para vos bater, se não as empresta de vós? [...] Tem algum poder sobre vós que não seja de vós mesmos?” (p. 38).

Outro homem grita que o Presidente deveria ser queimado vivo, pois matou o seu irmão dessa maneira. Com a fogueira acesa e o Presidente pronto para ser queimado, mais uma vez o ex-prisioneiro intervém. Ele lembra que o Presidente era adorado por aquelas pessoas que, agora, estavam falando de liberdade, mas, antes, enchiam as suas casas com as fotos do tirano.

Outro homem defende que o melhor é cortar o Presidente em cem pedaços e dividir a recompensa. O ex-prisioneiro interfere mais uma vez e se contrapõe. Ele afirma que, se concretizarem a execução, o sistema continuará o mesmo, primeiro matam o presidente, depois, se destroem uns aos outros. Mais uma ligação com o texto de La Boétie (2009) ao defender que a resistência não violenta e a desobediência civil são as melhores maneiras de lutar contra o tirano.

Nas palavras de La Boétie (2009), o tirano “[...] se destrói sozinho, se o país não consentir com sua servidão. Nem é preciso tirar-lhe algo, mas só não lhe dar nada” (La Boétie, 2009, p. 36). “O que devemos fazer, então?”, questiona o homem com o machado em punho, o ex-prisioneiro responde: “Faça-o dançar. [...] Dançar pela democracia!”

Seria esse um final aberto ou apenas a omissão de uma cena de morte?

A DANÇA

Nos minutos finais do longa, enquanto um dos ex-prisioneiros toca, o neto do Presidente dança na praia. Ao seu lado, o castelo de areia, construído por seu avô, cede com a chegada de uma onda. Embora a menção à dança tivesse chamado a nossa atenção desde a primeira vez em que assistimos ao filme, poderia ter passado como um detalhe curioso, não fosse o trabalho de Yunis (2020).

A autora mostra que a dança, como forma de expressão artística na cultura do Irã, está intrinsecamente ligada à política e às mulheres. Em 1982, por exemplo, foi decretada a proibição da dança para as mulheres. Além disso, elas também não podiam mais estar presentes em plateias, participar de representações cênicas, teatro ou cinema. Foi

restringida ainda a sua circulação em ambiente público, como uma forma de reação ao processo de modernização da sociedade no século XX (Yunis, 2020).

A proibição da dança teve início com um episódio político. Yunis (2020) explica que algumas cantoras-dançarinas haviam satirizado o Profeta Maomé e a questão tomou rumos religiosos. Devido à ausência de menção à dança no Corão, a atividade foi julgada a partir da analogia com um jogo (780-855) e, depois, considerada como uma marcha provocativa e ostensiva. A dança passou a remeter ao simulacro e a ser considerada como um ato herético por meio do qual o diabo poderia insuflar a vaidade e a prepotência humana.

Todavia, a proibição era tão arbitrária e insustentável que desconsiderava que o recurso à “[...] música, dança e poesia era inevitável em ocasiões sociais importantes, inclusive religiosas, como a peregrinação à Meca, e também se fazia para fins devocionais pelos místicos [...]” (Yunis, 2020, p. 132). Desse modo, já no século XII foi possível promover a liberação da arte.

Entretanto, no século XIV, os otomanos se preocuparam em “[...] eliminar movimentos afeminados dos ritos sufís e em abolir o uso do termo dança (*raqs*) do léxico místico por definir também as tradições pagãs [...]” (Yunis, 2020, 133). Embora o Império Persa seguisse essa mesma jurisprudência, para eles a questão era mais complexa, pois as danças ainda faziam parte de seus cultos de caráter público.¹¹

Yunis (2020) explica que, se durante o período medieval a proibição das personfórmicas teve cunho étnico, religioso e moral, atualmente, a proibição da dança cênica em países como o Irã, Arábia Saudita, Turquia e Afeganistão está relacionada, sobretudo, à segregação das mulheres. Ademais, o problema oscila entre o progresso e o retrocesso da questão.

Em 1940, por exemplo, foi estabelecida uma nova política educacional e criado o Corpo Nacional de Dança no Irã. A arte foi reconhecida como atividade física para as mulheres, prática artística para as crianças nas escolas e passou a fazer parte do projeto de modernização do governo. As medidas, que tiveram boa aceitação na sociedade, fizeram surgir as primeiras academias e escolas de dança particulares, área profissional predominantemente feminina.

Contudo, na década de 1950, o universo da dança voltou enfrentar problemas. Surgiram os primeiros cabarés e algumas dançarinas passaram a se prostituir.¹² Em 1960, a situação não estava melhor. De acordo com Yunis (2020), a “[...] sociedade iraniana já se encontrava profundamente polarizada em termos sociais, político-ideoló-

11 Como, por exemplo, representado pelos famosos dervixes rodopiantes da ordem Mevlevi de Konya (Yunis, 2020).

12 “Os cabarés se estabelecem em regiões próximas aos café-concertos e teatros ou espaços de trupes musicais e regiões periféricas de Teerã que abrigavam dançarinas de origem rural, muitas delas emigradas em função da crise econômica e de família muçulmana, apresentando codinomes para ocultar a identidade familiar. [...] É evidente que a proliferação desses espaços marginais e de prostituição ocorre como resultado da intensa desigualdade socioeconômica, e a ‘vulgaridade’ das novas modalidades corresponde então aos limites daquela realidade” (Yunis, 2020, p. 137).

gicos e de gênero” (p. 138) e foi proposta, então, em 1965, a Revolução Branca. Uma política de reformas com o objetivo abrandar a tensão social em vários sentidos.¹³

Entretanto, conforme o trabalho de Yunis (2020), o termo dança permanece proibido no Irã. Inclusive, foi criado o Conselho Nacional de Censura Coreográfica para analisar a adequação dos movimentos de dança. Ao invés da liberdade de improviso e de interpretação que caracterizam a arte, os artistas de coro (*hamsurayam*), performistas (*namayashegar*) e atores da forma (*bazigar-i furn*) devem cuidar para que os movimentos rituais se restrinjam ao simbolismo permitido, para afastem-se de temas mundanos e para que não seja revelada a silhueta dos dançarinos.

Apesar de todas essas dificuldades, Yunis (2020) não é pessimista. Ela considera que a dança foi fortalecida na interação com outras linguagens artísticas, especialmente a literatura e o cinema. O que, de certo, podemos perceber no filme de Mohsen Makhmalbaf.

Embora não seja possível identificar, em detalhes, como o diretor lida com as regras relacionadas à dança, é possível identificar, por exemplo, que o neto do Presidente é a personagem que mais expõe a arte no filme. Durante a fuga com o seu avô, ele tem várias lembranças de sua vida no palácio e, em praticamente todas elas, está dançando na companhia de sua amiga, Maria.

O pai da menina é o seu preceptor. Além de lhe educar, também lhe ensina a dançar o que parece ser uma valsa. Já Maria, quase sempre vestida de bailarina, dispõe de certa liberdade no palácio. E, em uma das aulas de dança, sai até mesmo da sala em que estavam rodopiando por outros ambientes. Outro detalhe é uma mulher tocando piano. Será que pelo menos isso é permitido a elas?

Em outra cena com o menino, o Presidente toca uma música chamada Dastan no violão. A composição, que inclusive acompanha outras passagens do filme, é do multi-instrumentista, compositor e produtor indiano Tajdar Junaid. Possivelmente mais uma transgressão visto que música e dança no Irã devem estar a favor do simbolismo permitido no país (Yunis, 2020).

Em um dos momentos mais tensos do filme, a música e a dança fazem parte de uma comemoração de casamento. No entanto, o que começa com alegria, acaba em silêncio... Na última cena do longa o neto do Presidente dança enquanto um ex-prisioneiro-político canta e toca. É como se o menino estivesse comemorando uma difícil novidade...

13 Nessa, destacam-se as “[...] medidas emancipatórias em relação à mulher, tais como a abolição do xador, o direito ao voto Universal, formação Universitária, atuação profissional, eleição e ocupação de autos cargos, como a de juíza. A proposta era altamente sensível às demandas dos grupos urbanos e cosmopolitas, como as minorias religiosas, imigrantes, artistas, cientistas intelectuais [...]” (Yunis, 2020, p. 138-139).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Presidente (2014), de Mohsen Makhmalbaf, apresenta um grande potencial reflexivo. Em nossa perspectiva, a primeira questão a ser considerada é o impacto da perseguição e do exílio político nas produções do diretor. Como mencionamos anteriormente, ele e sua família trabalham no limiar do perigo: deslocam-se a cada ameaça, não podem divulgar a sua localização, anunciar os projetos futuros e, de certa forma, ainda dançam conforme a música do Irã.

A segunda questão a ser observada é a ligação direta da dança com as questões políticas no país. Na ficção, embora não seja o tema central do filme, a dança compõe com sutileza as reminiscências da personagem infantil e funciona como alívio ou anúncio de tensão. Com base no trabalho de Yunis (2020), ainda podemos inferir que ao sugerir a dança pela democracia, o ex-prisioneiro convidava o Presidente a renunciar à ditadura na qual o seu poder estava apoiado, além de comemorar um novo regime político.

Para além da ficção, a dança é empregada como forma de manifestação política. Em 2023, por exemplo, um casal que divulgou um vídeo dançando numa praça central de Teerã foi acusado de “espalhar corrupção e vício” e condenado por “conspirar com a intenção de perturbar a segurança nacional” (CNN, 2023). Do mesmo modo, cinco jovens que dançaram sem véu num vídeo publicado no Dia Internacional das Mulheres, 8 de março (G1, 2013), foram identificadas e, logo depois, divulgaram outro vídeo se retratando. Ambos os atos, fizeram parte de uma onda de protestos após a morte de Mahsa Amini.¹⁴ Mesmo com todas essas restrições, as pessoas ainda fluem a arte e utilizam de artimanhas para driblar a censura do regime.¹⁵

A terceira questão que evidencia a particularidade deste filme de Mohsen Makhmalbaf é o emprego de termos políticos. Quando as personagens do filme conversam sobre revolução, Direitos Humanos, direito das crianças e das mulheres e democracia, é perceptível que o fazem uso desse vocabulário de forma acessória e distante. E, mesmo quando o empregam com maior propriedade, é como se não partilhassem das referências que fundamentam a discussão política no ocidente.

O que, de fato, como explica Said (1990), não acontece. O país tem as suas próprias fontes de pensamento que, inclusive, construíram a sua realidade. Dessa forma, seria impositivo, por exemplo, esperar que entendessem democracia assim como normalmente se entende no ocidente. Assim como não se deve esperar uma paridade de sentidos e significados conferidos a esses termos. O nosso esforço deve ser mais no sentido de dialogar.

14 A jovem morreu em setembro de 2022 após ser detida pela polícia da moralidade sob a alegação de não usar o véu corretamente (CNN Brasil, 2023). Embora tenham sido divulgadas afirmações de que havia condições médicas preexistentes para a sua morte, há fortes indícios de que, na verdade, ela tenha sofrido violência com vários golpes na cabeça e contusões nas pernas (CNN Brasil, 2023).

15 Conforme relato de uma mulher iraniana de 30 anos identificada como Zahra, os ritmos latinos, por exemplo, são considerados contrários aos valores do regime. Quando os professores da modalidade são identificados, são presos e podem ser acusados de instigar as mulheres a não se cobrirem corretamente e também da intenção de mudar o estilo de vida. Dessa forma, algumas práticas são suspensas, outras mudam de nome, “[...] a zumba pode ser encontrada sob a definição de ‘esporte com música’ (Exame, n.p.) ou ainda de aeróbica rítmica. “O argumento das autoridades é de que a zumba inclui ‘movimentos rítmicos e de dança, e estes são ilegais sob qualquer forma e nome’ (Exame, n.p.). Todavia, as pessoas resistem!

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CNN BRASIL. *Casal iraniano é condenado à prisão por dançar nas ruas*. CNN Internacional, 02 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://x.gd/2aCXz>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- CNN BRASIL. *Médico legista iraniano diz que Mahsa Amini não morreu com golpes no corpo*. CNN Internacional, 07 de outubro de 2022. Disponível em: <https://x.gd/uNLMQ>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- EXAME. *No Irã, mulheres recorrem a truques para dançar ritmos latinos*. 27 de agosto de 2017. Disponível em: <https://x.gd/moRN2>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- FARIAS, André. *O Presidente / The President*, 2017. Disponível em: <https://x.gd/c4XbM>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.
- G1. *Após viralizarem dançando sem véu, jovens iranianas foram detidas e obrigadas a se desculpar*. RFI, 15 de março de 2023. Disponível em: <https://x.gd/EbeC6>. Acesso em: 17 de julho de 2023.
- GONSALVES, E. P. *Conversas sobre iniciação à pesquisa científica*. 4. ed. Campinas: Editora Alínea, 2008.
- LA BOÉTIE, Étienne. *Discurso da servidão voluntária*. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Original 1577).
- MAKHMALBAF, Mohsen. Em “O presidente”, Mohsen Makhmalbaf se alimenta da sua própria história. [Entrevista cedida a] Carlos Helí de Almeida. *O Globo*, 2016. Disponível em: <https://x.gd/0bcr4>. Acesso em: 11 de maio de 2023.
- _____, Mohsen. Mohsen Makhmalbaf, diretor de *O Ciclista*. [Entrevista cedida a] Ivonete Pinto. Associação Brasileira de Críticos de Cinema, Abraccine, 2011. Disponível em: <https://x.gd/3gpRx>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2023.
- MELEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: arte e intervenção social*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- RIBEIRO, Renato Janine. O poder de infantilizar. In. *Infância, escola e modernidade*. São Paulo: Cortez; Curitiba: Editora UFPR, 1997.
- RINALDI, Doris. A subjetividade hoje: Os paradoxos da servidão voluntária [Subjectivity today: The paradox of voluntary servitude]. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, v. 4, n. 1, 2001, p. 9-22. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982001000100001>. Acesso em: 20 março. 2023.
- SAID, Edward Wadie. *Orientalismo: o Oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- STOPPINO, Mario. Ditadura. In. BOBBIO, Norberto (org.). *Dicionário de política*. Brasília: Editora UnB, 1998, p. 368-378.
- THE PRESIDENT. Direção: Mohsen Makhmalbaf. Produção: Mike Downey, Vladimer Katcharava, Maysam Makhmalbaf, Sam Taylor. Local: Geórgia, França, Reino Unido, Alemanha: Califórnia Filmes, 2014. 1 DVD (118 min.).
- TRAUMANN, Andrew Patrick. SEMOM – “Produções cinematográficas para a cultura: o cinema iraniano e séries turcas”. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (113 min.). Disponível em: <https://x.gd/5vVuQ>. Acesso em: 10 de julho de 2023.
- YUNIS, Leandra. “Véu, nudez e o feminino na dança iraniana”. *Malala*, [S. l.], v. 8, n. 11, 2020, p. 131-142. DOI: 10.11606/issn.2446-5240.malala.2020.161597. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/malala/article/view/161597>. Acesso em: 6 março. 2023.